TEATR
POLSKI
W WARSZAWIE

ZAŁOŻONY PRZEZ ARNOLDA SZYFMANA
1913

Aleksander
Fredro

ZEMSTA

ZEMSTA

ALEKSANDER FREDRO

KOMEDIA W CZTERECH AKTACH, WIERSZEM

W 190 ROCZNICĘ
URODZIN AUTORA
(1793 - 1983)

TEATR
POLSKI
W WARSZAWIE
ZAŁOŻONY PRZEZ ARNOLDA SZYFMANA
1913



Aleksander Fredro

ZEMSTA

O s o b y:

Cześnik Raptusiewicz
TADEUSZ BARTOSIK

Klara, jego synowica
~~DOROTA DOBROWOLSKA~~
Marta Żak

Rejent Milczek
IGNACY MACHOWSKI

Wacław, syn Rejenta
~~JAN FRYCZ~~
Marek Barbasiewicz

Podstolina
ANNA SENIUK

Papkin
TADEUSZ ŁOMNICKI

Dyndalski, marszałek Cześnika
BOGDAN BAER

Śmigalski, dworzanin Cześnika
JÓZEF KALITA

Perełka, kuchmistrz Cześnika
CZESŁAW BOGDAŃSKI

Mularze
DAMIAN DAMIĘCKI
RYSZARD NAWROCKI

Słudzy Cześnika
~~ANDRZEJ BIENIASZ~~ anusz Hamerszm
PIOTR BRZEZIŃSKI
ANDRZEJ CHICHŁOWSKI
WALDEMAR WALISIAK

Reżyseria
KAZIMIERZ DEJMEK

Scenografia
JAN POLEWKA

Asystent reżysera
DAMIAN DAMIĘCKI

PREMIERA 25 CZERWCA 1983 ROKU

ALEKSANDER FREDRO (1793-1876)



Litografia Antoniego Lauba z r. 1828

Na święconym w Klubie (w Paryżu, w Hotelu Lambert – przyp. red.) w kwietniu 1850 r. przy jednym stoliku siedzieli Adam, Bohdan Zaleski, Gorecki i Fredro Aleksander. Ten ostatni tam dopiero poznał Adama.
Mickiewicz był w pełnej swobodzie i publicznie o zaletach komedyj Fredry mówił tak surową prawdę, a z taką pochwałą dla pisarza, że poczciwy autor *Dam i huzarów* do głębi duszy był rozczulony.

(Z relacji Eustachago Januszkiewicza,
publicysty Wielkiej Emigracji,
księgarza-wydawcy paryskiego.)

„Mogłem, powinienem był na polu piśmiennictwa więcej działać. Wyznaję – żałuję. Teraz już za późno. Jakiekolwiek atoli były utwory moje, zawsze jednak, aż przez dno sumienia, czysty ich płynął zdrój. Nigdy, nigdy – to potomność przyzna: zawiść, chęć odwetu, złość albo oszczerstwo nie splamiły mego pióra. Jedyną moją dążnością było zasłużyć na szacunek współbraci, współbraci wszystkich, równych w miłości i w poświęceniu się dla dobra drogiej nam ojczyzny...
(...) Ja milczę, bo wiem, że społeczeństwo coraz nowych kształtów wymaga, że piękne mogą być kamienne pomniki, ale milszymi zawsze będą świeże kwiaty, chociażby w nieładzie rzucone. Milczę, bom już bardzo stary, bo nie chcę w nowe szranki w zardzewiałej występować zbroi. Jej szczątki wszakże zostawię w spuściźnie. Czy się zaś jeszcze kiedyś na co przydadzą, tego życzę sobie, ale wiedzieć nie mogę.

Aleksander Fredro
(Cyt. wg Stanisława Schnür-Pepłowskiego *Z papierów po Fredrze.* Kraków 1899.)

Niegdyś więcej gwałtu, dziś więcej zdrady. Z dwojga złego wolę wilka jak węża.

Nie ma większej radości dla głupiego, jak znaleźć głupszego od siebie.

KAZIMIERZ WIERZYŃSKI

(...) Gdyby nasza gospodarka kulturalna była z prawdziwego zdarzenia, Fredro nie powinien schodzić z afisza. Nie wiem, od czego trzeba by wtedy zaczynać, od żelaznego repertuaru czy nawet specjalnej sceny, z pewnością jednak pierwszym wyrazem tej triumfalnej epoki byłoby odzyskanie polskiego śmiechu.
(...) Co by to był za festiwal taki Fredro w nieprzerwanej ciągłości. Jaka przyprawa w smaku życia, dosypana do codziennej naszej doli. Wreszcie co za chów aktora i widza.
Starszy pan z Bieńkowej Wiszni przestałby być wyłącznie lekturą szkolną, a zblazowany grymas publiczności, że to ograny Fredro, a nie np. nowy Shaw, nie byłby już świadectwem obowiązującej mody i gustu. Aktorzy dziedziczyliby kunszt i styl, teatr odnawiałby niezniszczalną żywotność dzieła – maluczko, a stanęlibyśmy przed drzwiami wielkiej, słynnej na świat *Comédie Polonaise.* (...) Jerzy Leszczyński, dziedzic najświetniejszy teatralnych tradycji fredrowskich, jest w niej jako akademik i nosi palmy. Stanisławski, cyzelator i miłośnik stylu, to samo. Obok nich młode pokolenie wspina się, by sprostać wysokim wymaganiom; majstry patrzą na następców czujnym okiem... Ale już dość. To przecież sny o przyszłym stuleciu. Poczekajmy chwileczkę.

(Fragmenty recenzji z przedstawienia
w Teatrze Narodowym w Warszawie, r. 1936.)

Co wczorajsi głuptasie zbudowali, dzisiaj mędrki burzą. Ale mędrki mądre – nic nie budują, aby jutrzejsze głupcy nie mieli co burzyć.

Aleksander Fredro

Trzy po trzy

(F r a g m e n t)

(...) Prawda tylko piękna! prawda, prawda – wielkie słowo. Ale z prawdą jak z ogniem: grzeje, ale i pali razem. Oby to chcieli poznać i pamiętać ci, co się weredykami lubią nazywać. Stąd szukają zalety i chluby. Niejeden z nich chełpliwie wywołuje: – Powiedziałem mu prawdę, aż mu w pięty poszło. – Brawo! Ciąłeś jak chirurg, wpuszczałeś sondę w ranę bez względu na boleść chorego. Ale czyż to cięcie było koniecznie potrzebnym? Miałżeś zaraz w drugim ręku gojący balsam? To pytanie... tak jest, wielkie pytanie, równie jak i to, czy ta prawda, którą wciskasz w głąb serca, którą mącisz myśl swobodną, którą jak drugi los wytrącasz z dawnej, a rzucasz w nową kolej, którą zgniatasz czasem całe życie duszy, zgniatasz na miazgę jak ową jagodę, co ci padła pod stopę i której potem już jeden Bóg tylko może wrócić dawny kształt, dawne jądro, dawną barwę: czy ta prawda – mówię – jest istotną p r a w d ą? Czy nie jest owocem twojego tylko własnego rozumowania, rozumowania podległego błędom, bo lubo weredyk, nie jesteś niczym więcej jak człowiekiem.
(...) Proszę mi przebaczyć ten, że się tak wyrażę, gwałtowny wybryk przeciw weredykom. Bo t a k i w e r e d y k s t ą p i ł k i e d y ś n a s e r c e m o j e i z g n i ó t ł j e r a z n a z a w s z e. Przyjaciel – stał się tłumaczem niby opinii powszechnej. Zapewnił mnie, że jestem nienawidzony. – Za co? – Nie wiedział, ale tak słyszał; zapewnił, że dążności dzieł moich są potępiane. – Dążności? Jakie? – Nie wiedział, ale tak słyszał. Zapewnił, że ogólnie ganią sposób, jakim dopiero myślę wychować syna – i wiele, wiele jeszcze podobnych zapewnień. – Odurzony odkryciem z ust tego, którego przyjacielem być mniemałem, a za



ALEKSANDER FREDRO. Litografia Maksymiliana Fajansa z r. 1852.

tym i o poprzednim zgłębieniu z jego strony wątpić nie mogłem – opuściłem ręce i przestałem żyć i pracować dla świata. – Dziwna rzecz. – Niech każdy człowiek w późniejszym wieku spojrzy w życie za siebie, niech dobrze śledzi powody, przyczyny ważniejszych swoich zdarzeń, a ujrzy pewnie jakąś osobistość, która zawsze w jego atmosfe-





rze jakby drabant obok niego grawitowała i która zawsze pośrednio albo bezpośrednio, z wiedzą lub bez wiedzy, wywierała swój wpływ na jego życie – pomimo nawet częstokroć niższego stopnia wiadomości i ukształcenia albo i rozumu naturalnego.

Trzy po trzy (w. 197-213, 234-252)

Dla równouprawnienia zdjęto złodziejom w kryminałach kajdany, bo spekulanty po giełdach wolno chodzą.

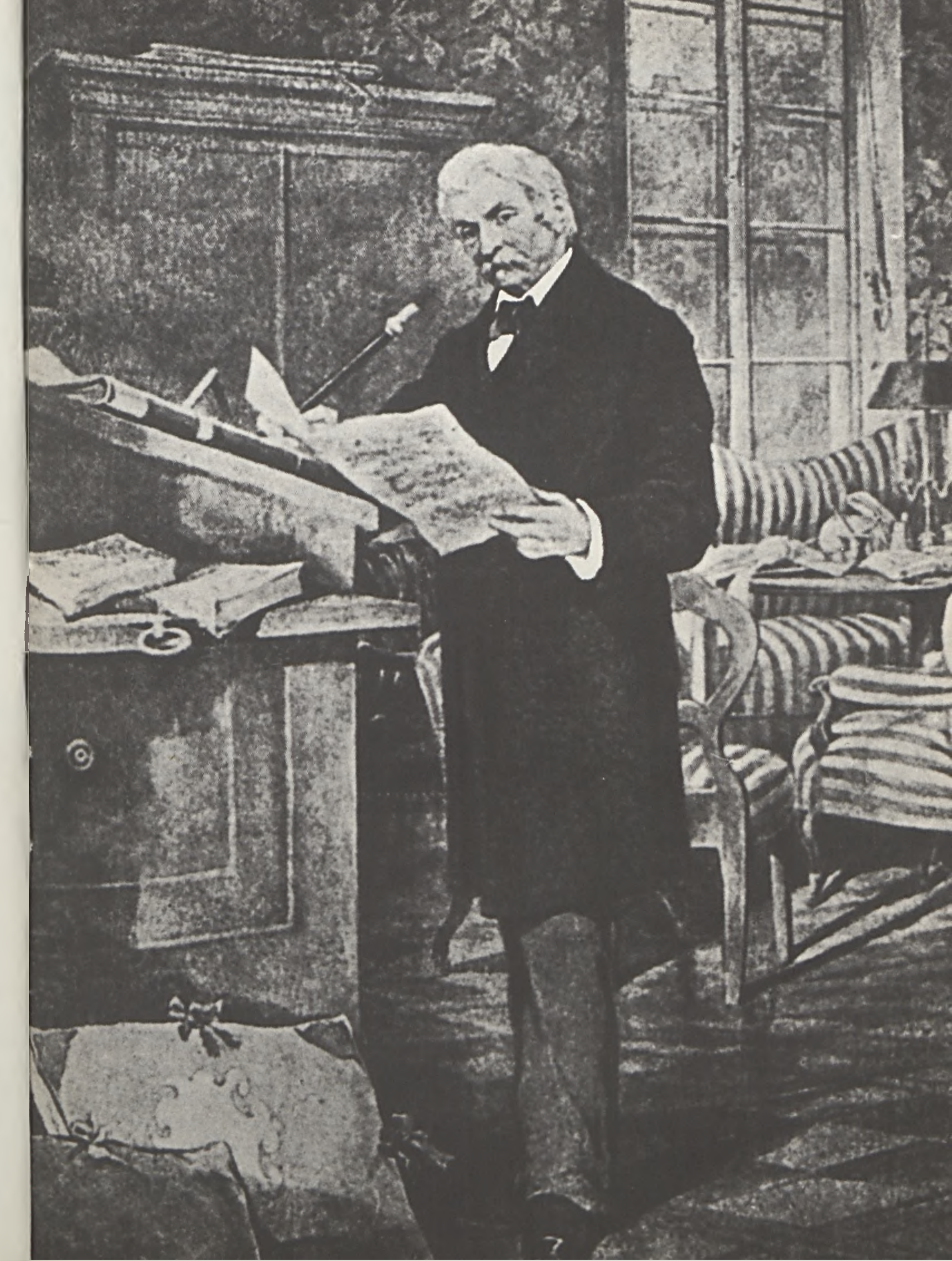
Nie piętnujcie występku, ale cnotę... Mniej roboty.

Nie umieć – nie ma grzechu. Ale wielki błąd: udawać, że się umie, czego się nie umie.

Ciągle Fredro

Bohdan Korzeniewski

(...) Spory o prawdziwego Fredrę wybuchły po pierwszej wojnie w niepodległym państwie polskim. Zaogniły się jeszcze po drugiej wojnie. Nowe poglądy na poetę wyraziły się nie tylko w opiniach krytyków i wiadomościach badaczy, ale i w sposobach odmiennego traktowania komedii Fredry na scenie. W latach 1946 – 1955 Fredro przeżył w teatrach polskich swój prawdziwy renesans. Nigdy dotychczas nie grywano go tak wiele.
Ten niespodziewany sukces zawdzięczał w tych latach w dużej mierze słabości urzędowej literatury dramatycznej. Był to niemal jedyny głos ludzki, przy tym głos pełen mądrego humoru.
Nie na tym jednak polegał prawdziwy renesans poety. Fredrę spotkała przygoda, która przydarza się tylko nielicznym, istotnie wielkim pisarzom. Coraz wyraźniej zaczął występować jako pisarz dotąd nieznany. Przy usuwaniu patriotrycznego werniksu z portretu Fredry wystąpiła całkiem nowa jego twarz. Najmniej chyba nadaje się do niej utarte określenie „poczciwy". Prawdziwa twarz Fredry uderza olśniewającą inteligencją, głęboką mądrością i trochę smutnym uśmiechem, kwitującym błahość ludzkich spraw i namiętności... Jeśli nie maluje się w niej cecha najistotniejsza poety, jego geniusz komiczny, to dlatego, że tej cechy nie umie wyrazić na ogół żaden portret.



Aleksander Fredro.
Akwarela Juliusza Kossaka z r. 1884. ►

Fredro napisał – niestety – aż trzydzieści pięć komedii. Nie we wszystkich jego geniusz komiczny wyraził się z jednakową siłą. Nie wymagajmy tego jednak od polskiego poety, skoro nie wymagamy podobnej doskonałości od jego znakomitych kolegów cieszących się światowym podziwem. Istotnie, większość z komedii Fredry ma charakter równie staroświecki jak większość komedii Goldoniego i byłoby błędem domagać się dla nich ciekawości i uznania poza własnym narodem pisarza. Do obowiązków narodowych należy również nudzenie się na utworach własnych klasyków. Nie trzeba z tego czynić obowiązku międzynarodowego nawet w okresach coraz bliższej znajomości między narodami świata. Przynajmniej jednak cztery z komedii Fredrowskich osiągnęły tę doskonałość, która pozwoli im liczyć na zajęcie pozycji uniwersalnej. Są to *Mąż i żona*, *Śluby panieńskie*, *Dożywocie* i *Zemsta*. Miłośnicy gatunku, który miał znakomite tradycje i zaczyna powoli dzisiaj sobie o nich na nowo przypominać, tj. farsy, odkryją mnóstwo uroku także w *Damach i huzarach.*

Wymienione pięć komedii znajdzie się zapewne w tym wyborze najcenniejszych dzieł sztuki, jakiego ludzkość kiedyś dokona, jeśli kataklizm nie zniszczy żywej dzisiaj ciekawości wszystkiego, co ludzie w dziedzinie piękna wytworzyli na ziemi. Wydaje się, że pozwolą one w pełni poznać jednego z najświetniejszych i – uważam – jednego z najbardziej tajemniczych artystów. Dzisiaj już zaczynamy dostrzegać, że nowa twarz Fredry mieni się takim bogactwem uczuć i myśli, jakiego dotąd mało kto się spodziewał.

Przed kilkunastu laty rozumniejsi krytycy zsadzili Fredrę z konia i odpasali mu ułańską szablę. Dzisiaj zaczynamy go wyprowadzać z tego gatunku we dworze, skąd widok rozciąga się tylko do lasu na horyzoncie. Otwieramy przed nim – z całym szacunkiem! – drzwi do domu, gdzie mieściła się jego pracownia. Juliusz Kossak, także malarz koni, zostawił portret Fredry stojącego przy pulpicie do pisania. Wskazał, zapewne mimo woli, właściwą drogę do poznania poety. W pracowni pisarskiej Fredry mieści się ten skarb wartości ogólnoludzkich, który możemy ofiarować kulturze światowej.
Sądzę, że jeszcze nie dzisiaj. Sami zaczynamy dopiero odkrywać Fredrę. Nie stać nas jeszcze na sąd, który moglibyśmy zaproponować wiedzy o sztuce nie tylko polskiej. Tymczasem zbierajmy wiadomości dla takiego sądu, który rozstrzyga o przynależności do twórców miary najwyższej.

(*Pamiętnik Teatralny* 1958, nr 2)

Rząd gniecie. Samorząd trudzi. Bezrząd trwoży. – Czegoż chcecie, u diabła?!!

*

Naród, który nie ma woli i siły powiedzieć łotrom, że łotry – nie wart być narodem.

Staropolski obyczaj

Tadeusz Boy-Żeleński

(...) Sławi się z dawien dawna – i słusznie – piękno apostrofy cześnika: „Nie wódź nas na pokuszenie – ojców naszych Wielki Boże; – skoro wstąpił w progi moje – włos mu z głowy spaść nie może”... I w istocie, tajemnicą poezji Fredry jest, że w chwili, gdy cześnik wymawia te słowa, zachwyceni zapominamy najzupełniej, że ten sam cześnik przed chwilą niegodnym podstępem zwabiał „w progi swoje” syna sąsiada, aby pod grozą trumny zmusić go do świętokradzkiego sakramentu... Bo i on zapomniał najzupełniej i godzi te dwie rzeczy doskonale, i w tym jest poetycka prawda tej sceny.

Rzecz kończy się – jak wiadomo – szczęśliwie, dzięki dubeltowemu posagowi Klary. Jedynie pod tym względem rejent, który dopiero co powiedział do ożenionego już syna: „wstań serdeńko i chodź ze mną”, mięknie i mówi do siebie: „dwa majątki, kąsek gładki”; i dopiero pod tym znakiem następuje owa „zgoda”, do której „Bóg rękę poda”; bo ciągłe mieszanie imienia boskiego do najpodlejszych szacherek jest bardzo dla tej staropolszczyzny charakterystyczne.

Dodajmy podstolinę, która zawarłszy kontrakt z rejentem na zasadzie swego fikcyjnego majątku, wpół-oszukańczo wyłudziła odszkodowanie w klauzuli i najspokojniej wyciąga po nie łapkę. I kto wie, przy owych stu tysiącach wycyganionych z jego pupilki („te z mojego ja zapłacę” – powiada niedbale Klara), podstolina wyda się może za cześnika?...

Wszystko to jest bardzo żywe, prawdziwe w każdym słowie i geście, i wiernie maluje obyczaj szlachecki, zwłaszcza z epoki rozkładu; co do



Aleksander Fredro

Trzy po trzy

(F r a g m e n t)

(...) O, Płachetko! niech ci Bóg przed którym już stoisz, przebaczy, ale ja nie mogę, żeś mój czas najpiękniejszy, od 807 do 809 zabił, zamordował bez litości. Książki w rękę nie wziąłem. Jeżelim czytał, to romanse. Mój ojciec, zajęty interesami, a szczególnie fabryką żelaza, którą założył w Ciśnie, rzadko bawił w domu. Nie mógł więcej dla dzieci zrobić, jak do ogólnego dozoru wziąć guwernera, a do szkolnych nauk dyrektora. Odpowiedzialność więc cała ciążyła na panu Płachetce. Pan Płachetko nic nie robił, nie robiłem i ja nic. Polowałem i jeździłem konno. Wtem nagle, nie pamiętam, z jakich powodów, chwyciłem pióro i ... napisałem komedię pod tytułem *Strach przestraszony*. Jeżeliby ktoś znalazł książkę in 8-vo, w skórę oprawną, w której pierwsza połowa wycięta, bo ta książka była kiedyś rejestrem, a druga zachwyca oczy tytułem: *Strach nastraszony*, komedija w 1 akcie – niech ją wróci memu potomstwu, bo to jest moje dzieło. Ale daremne wezwanie! Próżne nadzieje! Przepadł drogi rękopism, jak przepada skarb niejeden w wirze ludzkiej ciemnoty.
Nie mogę wstrzymać się i muszę wam, kochani a zwłaszcza cierpliwi moi słuchacze, opowiedzieć treść tej krótkiej, ale pięknej komedii. Aby jednak stała się zrozumiałą, należy cofnąć się nieco i rzucić okiem na nasze zwyczaje domowe. Był więc zwyczaj, że co niedzieli dzieci wyprawiały bal, tak zwał się bankiet, na który otrzymywały prócz codziennych jabłek trochę suszonych śliwek i wiszni, trochę rodzenków i migdałów, i kawałek cukru. Mój brat Seweryn, szef szwadronu gwardii (nie wówczas, ale później), jako najstarszy, przywłaszczył sobie *iure fortioris* zazdroszczony urząd kuchmistrza. ...

Otóż wracając do rzeczy, taki bal dziecinny był treścią mojej sztuki. Osoby były: Pan... zapewne Cnotliwski, ale nie pamiętam, równie jak nazwiska synka i córeczki pana Cnotliwskiego, Michał lokaj i Szafarka. Rzecz się zaczyna: Pana nie ma w domu, dzieci narzekają, że niedziela przejdzie bez balu. Michał obiecuje im dostać śliwek, rodzenków itd. Ubiera się w prześcieradło, jak to zwykle wystawiają duchów, i idzie do spiżarni straszyć Szafarkę. Szafarka przestraszona kryje głowę w beczkę z mąką. Michał ładuje kieszenie nie tyle dla dzieci, ile właściwie dla siebie. A wtem... otwierają się drzwi... wchodzi Pan... Kolej na stracha przestraszyć się... Michał kryje głowę w drugą beczkę. Rozwiązanie następuje prędkie i jasne, zamknięte nareszcie sensem moralnym. Widzicie więc, moi państwo, że komedia nie była bez planu i pewnie byłaby była i nie bez efektu scenicznego, gdyby była przedstawiona na teatrze. Szkoda!
(...) Sukces nadzwyczajny mojej komedii zawrócił mi głowę, wziąłem się więc do trajedii. Ale ta ograniczyła się na tytule wielkimi literami napisanym: *Rzeź Pragi*, i na spisie osób, na czele których, jak to łatwo zgadnąć, stali: Suworów, Zajączek i jenerał Jasiński. Zdaje mi się nawet, że zacząłem pierwszy wiersz pierwszej sceny wyrazami: „O Ty! co..." albo „O Ty! który...", co zawsze wielki efekt robi w stylu poważnym, tak jak inwokacje w kazaniach, które budzą zawsze wszystkie uśpione baby do ryczącego westchnienia, albo jak na teatrze owe oklapane sentencje o cnocie, honorze, miłości ojczyzny. Bo trzeba wiedzieć, że nigdzie tyle czcicieli cnoty, ile na teatrze, lubo w zamęcie owych szlachetnych uniesień najwięcej ginie chustek i zegarków.

Trzy po trzy
(w. 4072 – 4099, 4125 – 4139, 4166 – 4179)

Psiuk goni, póki idziesz, a jak staniesz... w nogi. Potem szczeka z daleka. – U nas dużo takich psiuków.

Jerzy Kreczmar

W przymierzu z historykiem i krytykiem

Czy rozprawy krytyczne, których nie szczędzono Fredrze za życia, wpływały jakoś na teatralną interpretację jego komedii? Czy sądy Goszczyńskiego, Pola, Dembowskiego, Leszka Borkowskiego, które tak zaważyły na twórczości pisarza, miały jakieś znaczenie dla aktorów grających w jego sztukach? Czy odbiły się jakoś na rolach Nowakowskiego, Smochowskiego, Starzewskiego, Rychtera, Królikowskiego? Nie zajmowali się tym dotychczas, o ile wiem, historycy teatru, ale, gdyby im zadać takie pensum, niełatwo daliby sobie z nim radę. Odpowiedziano by prawdopodobnie, że w jednym wypadku rzecz jest pewna, w wypadku Żółkowskiego, bo ten, jak głosi podanie, nic poza *Kurierem* nie czytywał. Ba, ale czy mu tych poglądów nie streszczono? Czy ktoś mu o wszystkim nie naplotkował choćby na herbatce u legendarnej Rózi? Zostawmy rzecz przyszłym uczniom katedry teatrologii, a przejdźmy do dalszych pytań. Czy potem, kiedy Tarnowski i Siemieński głosili chwałę komediopisarza, słowa ich budziły jakieś rewizjonistyczne echa w teatrze, czy wnosiły coś nowego do interpretacji *Cudzoziemszczyzny*, *Zemsty*, *Jowialskiego*? Czy też, być może, wywierały wpływ tylko na publiczność i kazały jej inaczej patrzeć na te same, dobrze znane postacie sceniczne?
Dość znaków zapytania. Zanim drobiazgowe studia przyniosą nam uzasadnioną, zapewne negatywną odpowiedź, spróbujmy przyjąć na wiarę, że owa współpraca teatru z krytyką i historią literatury rozpoczyna się dopiero w drugiej fazie recepcji scenicznej pisarza. A będzie to teraz współpraca dosyć ścisła. Od prób stylowych Pawlikowskiego i Frycza, od kostiumów Gembarzewskiego, poprzez wkładki reżyserskie Osterwy i eksperymenty Jaracza, do współczesnych inscenizacji Szletyńskiego i Korzeniewskiego biegnie już szeroki gościniec, na którym widać wszystko; widać, jak jeden ogląda się na drugiego, ażeby zrobić inaczej i lepiej, i widać jak na dłoni, że odbijają się na ich poczynaniach pozateatralne prace historyków i publicystów, krytyków i uczonych przyczynkarzy. Bez znajomości „fredrologii" nie podobna zrozumieć dziejów scenicznych komediopisarza w omawianym okresie. Przy czym zwykle teoria wyprzedzała praktykę.

Medal ofiarowany Fredrze w r. 1864.



SEZON 1918-19.

TEATR POLSKI

pod dyrekcją D-ra ARNOLDA SZYFMANA.

ZEMSTA

Komedja w 4-ch aktach wierszem Aleksandra hr. Fredry.

Cześnik Raptusiewicz	Aleksander Zelwerowicz
Klara, jego synowica	Marja Majdrowiczówna
Rejent Milczek	Wincenty Rapacki
Wacław, syn Rejenta	Aleksander Węgierko
Podstolina	Stanisława Słubicka
Papkin	Jerzy Leszczyński
Dyndalski, marszałek Cześnika	Józef Zieliński
Śmigalski, dworzanin Cześnika	Józef Poremba
Perełka, kuchmistrz Cześnika	Jerzy Bukowski
1-szy murarz	Feliks Zbyszewski
1-gi murarz	Tadeusz Chmielewski

Murarze, hajduki, pachołki.

Dekoracje **Wincentego Drabika.**

Reżyser **Aleksander Zelwerowicz.**

Afisz przedstawienia „Zemsty" w Teatrze Polskim w Warszawie, z 1919 roku

(...) Na niepokój najlepszym lekarstwem jest wiedza. Zdawałoby się najrozsądniejsza rola to zbadać dokładnie, jakie były poglądy moralne Fredry, na podstawie pozostawionych pism, korespondencji, pamiętników, na szerokim tle epoki. Wtedy stałoby się jasne, z kim i z czym autor mógł się solidaryzować, a z czym nie. Ale pracy pt. *Etyka Aleksandra hrabiego Fredry* nikt dotychczas nie napisał. (Otarł się o to zagadnienie Boy, ale myśli jego zrozumiano na ogół inaczej). Może i nic dziwnego, że nikt się nie kwapił. Niejeden przeczuwał pewno, że obraz, jaki by zarysowała taka książka, musiałby zadziwić czytelników, i wolał nie próbować.

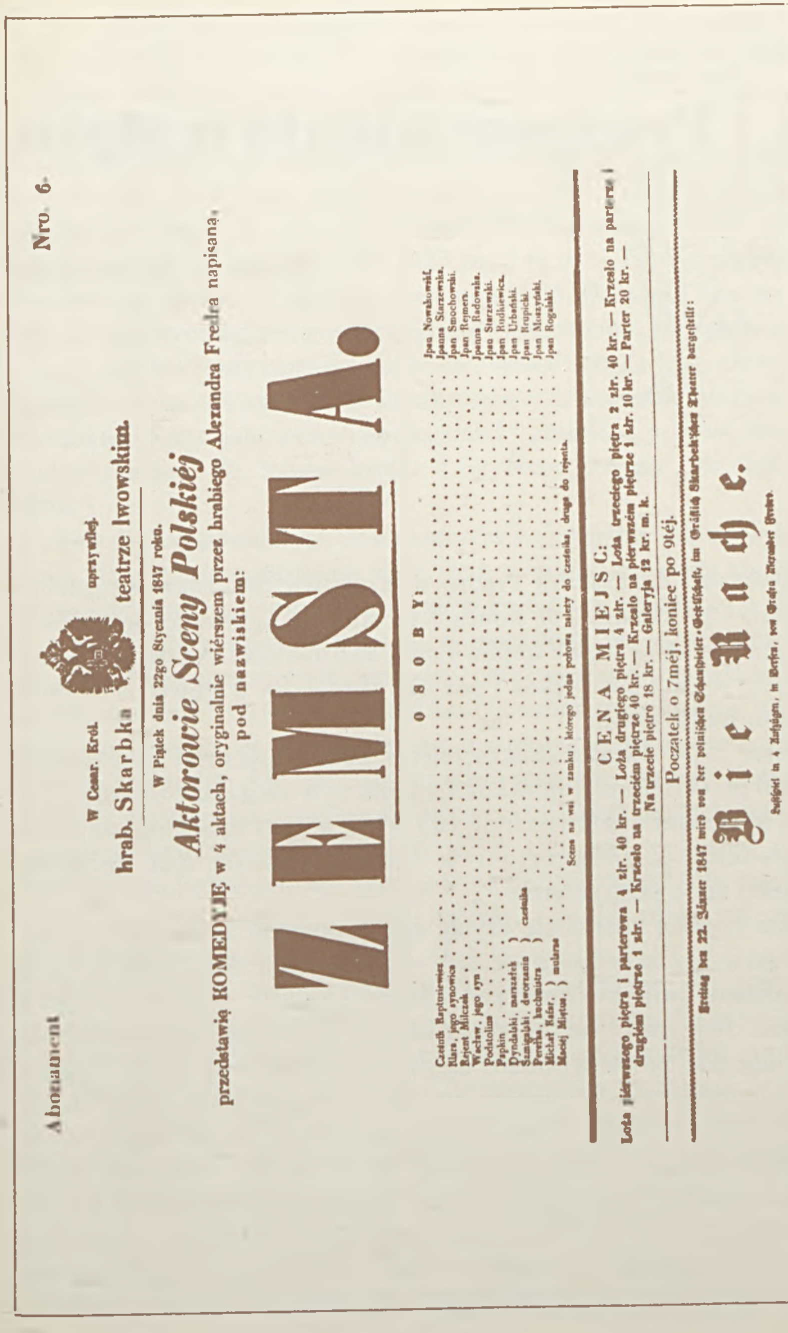
(...) Tymczasem każdy, kto czytał choćby Marksa, wie, że pojęcia moralne się zmieniają i że nie może być wiele wyraźnego między naszym poczuciem i świadomością moralną zamożnego szlachcica żyjącego w warunkach jeszcze prawie feudalnych, a wychowanego w duchu osiemnastowiecznego libertynizmu. Nie ma dziś chyba nikogo, kto by chciał Fredrę na nasz grunt sprowadzić, jak to próbowała zrobić krytyka burżuazyjna w XIX wieku. Ale pewne schematy krytyczne żyją dłużej niż intencje ich twórców i ślady dawnych ujęć odnajdujemy z łatwością w krytyce dzisiejszej.

(...) Że takie czy inne rozstrzygnięcie sprawy może stanowić przedmiot długotrwałej gry intelektualnej – to pewna. Dopóki IBL dzieła o etyce Fredry nie opracuje i nie wyda, gra może toczyć się dalej. Wydaje się na oko, że nie wolno autora *Zemsty* z jej postaciami pomieszać, ale też nie wolno go od nich całkiem odrywać. Należy zachować proporcje. Jakie? Słowo trudniej to ilustruje, niż przedstawienie teatralne.

Najbardziej niejasna idea nabierała natychmiast przejrzystego kształtu w teatrze. Klęska kompromitowała ideę, sukces dostarczał argumentu p r o. Każda zmiana proporcji była nowością. Za nowością uganiano się od dawna. Teatr i tu rozjaśniał niejedno. Wielekroć, co się wydawało nowym w teorii, nabierało dobrze znanego kształtu w teatrze. I odwrotnie. Pod starymi hasłami przemycano rzeczy nowe.

Jeśli z okazji kilku ostatnich przedstawień warto się zastanowić nad tym, co nowe, a co odziedziczone w naszej recepcji Fredry, nie można poprzestać na samym rozpatrywaniu spektaklów, trzeba je traktować łącznie z zagadnieniami, które literaturę przedmiotu absorbują. Zarówno jeśli idzie o dziś, jak i o przeszłość niedawną.

Jerzy Kreczmar
Polemiki teatralne – Czytelnik, 1956)



Afisz przedstawienia „Zemsty" z dn. 22 stycznia 1847 w teatrze lwowskim.

Przypomnienie o stylu

Henryk Szletyński

Kultywowali Aleksandra Fredrę w Krakowie Stanisław Koźmian i Tadeusz Pawlikowski, do końca XIX stulecia radowano się niekiedy dobrym Fredrą na scenie warszawskich Rozmaitości. A potem... potem przyszło wygaszanie piękna i pożytku tkwiących w zjawisku zwanym „stylem fredrowskim".

W roku 1904 dwudziestosześcioletni Teofil Trzciński opublikował artykuł pt. *O aktorach słów kilka*, napisany w związku z zapowiedzianymi występami wielkiego fredrysty Wincentego Rapackiego na scenie krakowskiej, w *Dożywociu* i w *Zemście*. Pośród tych rozważań uderzało takie postrzeżenie:

„Coraz częściej zdarza się czytać żale z powodu zanikania »fredrowskiego stylu« na polskich scenach – równie często niemal jak skargi na przepadanie kunsztu z Fredrą związanego najściślej, kunsztu mówienia wiersza. Jednym i drugim utyskiwaczom wiele siły przekonywającej odejmuje fakt, że nie są poparte argumentami rzeczowymi ani w formie próby ogólnikowej definicji, na czym mianowicie jeden i drugi kunszt polega. – Styl fredrowski zaciera się rzeczywiście, tak jak zaciera się na razie w polskim teatrze poczucie stylu w ogóle wskutek braku stosownej szkoły dramatycznej, a, co za tym idzie, racjonalnej kultury aktorskiej. Tylko niedostatki fredrowskiego stylu czujemy dotkliwiej, bo Fredro nam bliższy od innych." – W tym dziele zniszczenia czas robi swoje. W pięć dni po tym felietonie ukazał się następny (*Po Tygodniu Fredrowskim*) rozpoczęty przez Trzcińskiego słowami: „Wszystkie kreacje przedstawione przez p. Rapackiego miały prawdziwy styl, logicznie i konsekwentnie wyprowadzony z polskiego ducha i z polskiego uczucia".

A gdy minęło blisko dwadzieścia lat od tego wydarzenia, głos zabrał Jan Lorentowicz. Po kilkunastoletnim pobycie w Paryżu i odwiedzaniu tamtejszych teatrów w roku 1903 osiadł w Warszawie, pilnie obserwując jej życie artystyczne. W roku 1923 pisał m.in.: „Tradycja komedii fredrowskiej zagasła na scenach polskich już od dłuższego szeregu lat. Tu i owdzie czyniono próby sporadyczne »wznowień«, wystawiano już to *Śluby*, już to *Damy i huzary*, już to *Dożywocie* lub *Zemstę*, ale wynik kasowy tych wznowień był tak katastrofalny, że komedie fredrowskie poczęto traktować jako pewną konieczność kulturalną, jako widowiska z góry skazane na żywot krótki i grywane jedynie dla honoru domu."

Te głosy dwóch poważnych obserwatorów wybraliśmy dla uprzytomnienia, że pytania o istnienie stylu fredrowskiego pojawiły się już z początkiem naszego stulecia i od razu w kształtach niepokoju o to, co się z tym stylem dzieje i jakie są perspektywy na jego bytowanie sceniczne.* Chcąc o sprawie pomyśleć, należy wstępnie zapytać: co to jest styl w sztuce? Czytelnik gotów będzie uznać taką kwestię natury niemal ontologicznej za utrudnianie rozmowy o stylu scenicznym Aleksandra Fredry. Ale jeżeli on w jakiejś realności istnieje, to trzeba badać, na czym się zasadza i jak się daje praktykować (aktorzy mawiają o trudnych zadaniach „jak się to je?")? Czy jest to zespół cech, klasyfikacja odrębności, czy może norma poprawności? Czy może aż model? Edward Gordon Craig mówiąc „styl" miał na myśli „p r a w d ę s z t u k i" (podkr. H. S.)

Kto pożąda Fredry w życiu naszego teatru, ten pragnie, aby grano go tak, iżby nieustająco objawiała się wielkość jego komedii, by przenikały w widownię – dzisiejszą widownię, tak bardzo różniącą się od wczorajszej. Wtedy kwestia, czy jest i „styl fredrowski" w tych przedstawieniach zespala się z intencjami tworzących je realizatorów. Ów styl jako ideał artystyczny nie może się rodzić w innym uwarstwieniu jak tylko w tym, na którym działają osobowości aktorskie i reżyserskie. „W tym sztuka" – by skorzystać z instrukcji autora *Ślubów panieńskich.*

Zagadnienie stylu jest równocześnie zagadnieniem ciągu tradycji, a te procesy, jeśli mają być żywe i potrzebne, mogą się rozwijać jedynie

wówczas, gdy się Fredrę gra stale i według reguł, nie zaś bezładnie, jak się to odbywa. Tutaj dobieramy się do sedna pytania, któremu poświęcone są te ułamkowe przypomnienia.
Lorentowicz zwracał uwagę, że w owej pierwszej dekadzie naszego stulecia Teatr Rozmaitości nie zagrał *Ślubów panieńskich* w ciągu lat czterech, a przez sześć lat *Wielkiego człowieka do małych interesów*, najwybitniejszej komedii Fredry z drugiego okresu jego twórczości. Cóż więc mówić o sytuacji obecnej, w trzy ćwierci wieku później, mimo iż nie mamy wątpliwości, że Aleksander Fredro jest jednym z najwspanialszych skarbów i najprawdziwszych świadectw naszej kultury?
W wieku XIX grano Fredrę i w niewielkich teatrach, nawet w wędrownych. Niechaj historycy zapuszczają sondę badawczą, czy roztaczano nad nimi opiekę miary należytej. Z decyzją dyrektora imprezy wiązało się pragnienie członka zespołu, którego pociągała rola Gucia, Cześnika, Łatki, Jowialskiego, i miało to nielichy udział w rozwoju wydarzeń. A nawet ufnego w swój talent aktora skromnej sceny tentowało pójście za znakomitym wzorcem jego kolegi, którego oglądał, niekiedy po parokroć razy, w Warszawie, w Krakowie, we Lwowie. O tej procedurze można napisać posilną księgę. Wiadomo przecież, że jeden z największych fredrystów, Józef Rychter, zanim stworzył swą sławną kreację Cześnika, pilnie przypatrzył się pierwszemu wykonawcy tej roli, Janowi Nowakowskiemu, który opierał się na własnej obserwacji z przełomu stuleci XVIII i XIX, „życiu owej szlachty jeszcze wszechwładnej", i ponadto korzystał ze wskazówek jakich mu udzialał Fredro. A za Rychterem poszło wielu. Chwalony jako Cześnik Józef Kotarbiński wyznał, iż na tym mistrzu się wzorował. Tu natychmiast przypomina się orzeczenie Konstantego Stanisławskiego: „Tradycja sztuki scenicznej żyje tylko w talencie i umiejętności aktora... To pochodnia, która może być przekazywana tylko z rąk do rąk..." U nas nie zawsze ten płomień jarzył się pełnym blaskiem, ale nie hamował też nowatorstwa: oto w kilkadziesiąt lat po tym okresie Cześnik Jerzego Leszczyńskiego był odkrywczym i współczesnym arcydziełem, współczesnym a równocześnie kwintesencją tego, co się rozumie i odczuwa jako fredrowski styl.
Rychter grał swego Raptusiewicza w ciągu lat trzydziestu dziewięciu. A inni kreatorzy tej niezwykłej figury? Mieczysław Frankiel przez lat dwadzieścia. I zanim wstąpił w tę rolę, był znakomitym Papkinem. Jerzy Leszczyński-takoż, a zaczynał karierę Wacławem. I moglibyśmy





wymienić nazwiska świetnych artystek, które w młodości świetnie „przygrały" Klarę, a w kwiecie wieku utrwalały Podstolinę.
Jeśli w układach repertuarowych zjawiać się będą pozycje Aleksandra Fredry programowo, wtedy wyłaniać się będą pytania i zagadnienia do roztrząsań i ku nauce. Proste. Co nie znaczy, oczywiście, łatwe. Ale wiele jest rzeczy trudnych. Ta problematyka nie wejdzie w krew teatrów, póki będą diabły lękające się jej jak święconej wody. Ileż to się odbywa „spotkań" (wymiany spektakli i tematycznych)! Proszę zajrzeć do annałów i kronik. Oto rok 1976, stulecie śmierci Fredry. Nie stał się dostateczną pobudką zajęcia się tą twórczością, a więc i roztrząsaniem jej stylu scenicznego.
Niczego się nie zdziała, jeśli nie zjawią się pasje i inicjatywy wśród aktorów i reżyserów. Dlatego wydziały naszych szkół teatralnych mają obowiązek, w pełni ważący, tworzyć seminaria ćwiczebne poświęcone Aleksandrowi Fredrze, mając w uwadze, że problem stylu fredrowskiego jest sprzężony z całością zagadnienia naszego stylu teatralnego. I jakież roztacza się bogactwo w tej materii! Przecież nie ma znaków równości między kolorami stylistycznymi *Zemsty*, *Dożywocia*, *Pana Jowialskiego*, *Odludków i poety*, a już całkiem odległa jest egzystencja *Dam i huzarów* lub wybornej jednoaktówki *Nikt mnie nie zna.* Choć każdorazowo rozpoznaje się pióro autora, bogactwo jego teatrogeniczności wykazuje w każdej udanej komedii odrębne cechy stylistyczne i – co jest niezmiernie ważne dla nas, praktyków! – w każdej z mistrzowską konsekwencją są one przeprowadzone.
Bez studiów tego, co czyniono dawniej, nie da się tych prac podejmować. Nieprędko zdobędziemy się na taką monografię, jaką Niemcy uzyskali już w latach 1848-1874 przez pięć tomów kapitalnej pracy Edwarda Devrienta *Geschichte der deutschen Schauspielkunst.* Lub na tak instruktywne tomy, jak Maurice Descontes'a *Les grands rôles du théâtre de Molière* oraz tego samego autora *Les grands rôles du théâtre de Jean Racine* – detaliczne rozbiory realizacji znakomitych aktorów, a w tej drugiej pracy ponadto rozdział: *La diction du vers de Racine.* Ale nie jest też sytuacja nasza tak niepomyślna, jak o niej poniektórzy gaworzą i kraczą. Szukajcie, a znajdziecie! Sprawozdania i analizy, szczegółowe opisy, osądy entuzjastyczne, osądy krytyczne, a nawet opowieści żyjących jeszcze świadków, z których niejeden utrwalił przekazania swoich poprzedników. Artysta działający przez tekst Fredry styl realizacji wydrążyć musi samoistnie, dopracować się

samemu i w zespole, to znaczy przez aktorstwo dzisiejsze i przez teatr pragnący być współczesnym. Jednakże wielką przysługą będzie mu studium towarzyszące. Kiedy w myśl owego tytułu w Studenckim Teatrze Satyryków „Myślenie ma ogromną przyszłość" nie pominie myślenia o świadczeniach przeszłości

Henryk Szletyński

17 marca 1983 r.

* O sytuacji późniejszej wypowiedziałem się przed pięciu laty w publikacji *Kształtowanie się nowoczesnej sztuki aktorskiej w Polsce*, a ponadto w dwóch esejach: *Rozważania quasi-prowokacyjne* oraz *Fenomenalny Cześnik* (przedruk w książce *Szkice o teatrze*, r. 1979).

Nie ten głupi, kto źle sądzi, ale ten, co go sędzią zrobił.

Wielkie były nasze przymioty, ale wielkie i wady. Dziś, niestety, tylko te zostały.

Smutno jest na tym świecie, kiedy nie ma do kogo powiedzieć: – Czy pamiętasz?

Kocham go jak ojca ...

Jerzy Leszczyński

Fredro to mój drugi ojciec, wychował mnie i wiele nauczył. Kocham go też jak ojca. Dom dziadka mego Wincentego Rapackiego, jak i nasz był opętany miłością do Fredry. Mówiliśmy cytatami ze sztuk jego dniami całymi i przy każdej niemal sposobności. Np. pukając do drzwi gabinetu mego dziadka cichutko szeptałem słowami Papkina: *Wolnoż wstąpić...*, na co dziadek odpowiadał jako Milczek: *Bardzo proszę....* Po czym rozmowa toczyła się już w normalnym języku.

Gdy zbyt natrętny wierzyciel wtargnął do mieszkania, kwitowało go się słowami Milczka: *Cześnik wszystko będzie płacił....* Otumaniony, ogłupiały tą odpowiedzią zmykał jak oparzony.

Chorego napominało się: *Szanuj zdrowie należycie, bo jak umrzesz stracisz życie* (*Dożywocie*). Co prawda kazanie takie niewiele pomagało, ale my byliśmy pewni poprawy. Wszak to Fredro mu radził! Powinno to go było uzdrowić i wystarczyć za wszystkie leki. I tak bez końca, dzień cały.

Trzeba być aktorem, aby zaznać pełnej rozkoszy obcowania z Fredrą. Najbardziej wyrafinowany smakosz literacki i znawca nie odczuje nigdy tych wzruszeń i ciareczek chodzących po grzbiecie aktora grającego rolę fredrowską. To są te złote krzyże zasługi, którymi los nas dekoruje.

Trudny był do grania Fredro, diabelnie trudny, a trudności te zwiększały się po stokroć, gdy jakiś twórczy reżyser pragnął odczytać go na nowo. Mnie się jednak zdaje, że ani na nowo, ani na staro, ale tak, jak życzył sobie Fredro. Ale to jest właśnie największa sztuka. Bojąc się

tych trudności, a pragnąc je ominąć, reżyserzy nieraz chwytali się różnych pomysłów, dobudówek sytuacyjnych, wtrącając sceny, których nie ma w egzemplarzu. I to jest karygodne. Zwłaszcza biedna *Zemsta* ma szczęście!

Około tej cudnej komedii utworzyły się całe góry zakłamań, dociekań, nowych „odkrywczych" spojrzeń, często nie prowadzących do niczego, a zwykle odbierających jej ciepło, pogodę i słońce, jakie ogrzewa to niedościgłe arcydzieło. A wszystko tam jasne i proste, jak na dłoni. Nikt nie twierdzi – poza Tarnowskim i jego polonistycznymi uczniami – by Cześnik, Milczek, Papkin, lub podejrzanej, bądź co bądź, konduity Podstolina, byli jakimiś polskimi świątkami, do których modlić się mają aktorzy i wybielać ich na archaniołów. Są to ludzie z krwi i kości, z wszystkimi ludzkimi ułomnościami, grzeszkami i hultajskimi pomysłami. Ale nie ma żadnego powodu – i Fredro na pewno sobie tego nie życzył – aby przedstawiać ich jako patologiczne pokraki, jakieś makabryczne monstra *minorum gentium*, odzierać bezlitośnie z boskiego humoru i gasić te blaski poezji, przelewającej się złotą strugą w każdym wierszu, w każdym słówku niemal. – I na tym polega niedościgły geniusz Fredry, że potrafił ukazać wszystkie podłostki i przywary w atmosferze ciepła i humoru. Nie karze swych bohaterów, śmieje się z nich tylko.

(...) Nić fredrowskiej tradycji była nieraz rwana na strzępy. A tradycja w sztuce, to rzecz wielka. Bez niej nic nowego się nie stworzy... Rozumieją to dobrze w Związku Radzieckim, gdzie każdy ton, gest czy minę wielkiego Szczepkina, Moczałowa, Warłamowa czy Sawina, przechowuje się jak skarby Sezamu – i te wielkie zdobycze aktorskie idą z pokolenia na pokolenie. I tak być powinno.

(...) Niestety, nasza młódź aktorska nie rozlubowała się jeszcze we Fredrze. Ale jestem pewien, że i na nią czas przyjdzie. Jak trochę podrosną!

(*Świat* 1953, nr 53.)

U człowieka język – część najtrwalsza. Ani się zetrze, ani się skurczy, a jednak zawsze w ruchu.

Aleksander Fredro

Trzy po trzy

(Fragment)

(...) Ale jeżeli zostałem dramaturgiem bez żadnego wyraźnego powodu, nie tak się ma co do poezji. Byłem bowiem okolicznościami pchnięty na Pegaza. Długo już przemyśliwam, jak to opowiedzieć, bo to działo się w wojsku, a koszary nie salon. Ale historia jest historią, ma swoje żelazne prawa, z których wyłamać się nie zawsze można. Będę jednak starał się, bądźcie panie pewne, omglić ile możności wszelką szorstkość przedmiotu. A więc do rzeczy.

W Krasnymstawie mieszkałem razem z podporucznikiem Jakubem Nowickim, który miał służącego Franciszka. Razu jednego wziąłem wstępnym bojem (*necessitas frangit legem*) pewną nieodzowną, acz tylko płócienną część ubioru, którą to słońce nie zwykło oglądać. Kiedy się zaś kolega uporczywie upominał o zwrot swojej własności, napisałem wierszyki pod tytułem: *Żale Jakuba nad utratą g..i.* Zwrotki kończyły się powtórzeniem: *Franciszku! Gdzież są g..ie moje*? Ta poezja zrobiła w pułku furorę. Ale jeden z kolegów, Dąbrowski (zginął pod Możajskiem), wziął mnie na stronę i zwrócił moją uwagę, że w kilku wierszach nie ma średniówki. – Średniówki!... Co to średniówka? – zapytałem. Dąbrowski wytłumaczył, i to była pierwsza a oraz jedyna nauka rymotworstwa, którą w życiu otrzymałem.

Uzbrojony w średniówkę, rzuciłem w świat parę kawałków, których tytułu powtórzyć nie mogę, a których sława przeszła krańce nawet pułku.

Później we Francji spróbowałem rodzaju uczuciowego, napisałem do Ludwika Jelskiego ładny wierszyk zaczynający się:

Miłość jest równie
Bujna topoli,
Wzrasta gwałtownie
Na miękkiej roli etc., etc. –

ale kiedy razu jednego zacząłem deklamować w gronie kolegów, jeden z nich, gbur nieokrzesany, dodał zaraz do mego pierwszego wiersza: *Miłość jest równie* – swój rym arcynieczysty, co mnie tak zbiło z terminu, że na długi czas dostałem wstrętu do uczuciowego rodzaju.

Trzy po trzy (w. 4178 – 4211)

Człowiek nie wie, która zapałka brzemienna pożarem, i bawi się nimi jak swawolne dziecię.

Komedia wyłącznie tendecyjna nic nie nauczy, nikogo nie poprawi. Więcej w niej zawsze złości niż prawdy.





KOMEDIE
ALEKSANDRA FREDRY

w Teatrze Polskim

W WARSZAWIE

DAMY I HUZARY. Reżyseria: Maksymilian Węgrzyn. Dekoracje: Wincenty Drabik. Mundury wg wzorów B. Gembarzewskiego.
Obsada: Major – M. Węgrzyn, Rotmistrz – M. Szobert, Porucznik – W. Nowakowski, Kapelan – A. Zelwerowicz, Orgonowa – St. Słubicka, Dyndalska – H. Czarnecka-Mielnicka, Aniela – W. Krysińska, Zofia – A. Zielińska, Józia – Z. Kopczewska, Zuzia – W. Tatarkiewiczówna, Fruzia – W. Zarzycka, Grzegorz – L. Dybizbański, Rembo – J. Gutner.
PREMIERA DN. 25 MAJA 1913.

GWAŁTU, CO SIĘ DZIEJE!. Reżyseria: Kazimierz Wroczyński. Scenografia: Wincenty Drabik.
Obsada: Urszula – St. Górska, Tobiasz – St. Jaracz, Barbara – F. Krysińska, Kasper – J. Zieliński, Kasia – J. Janiczówna, Agata – J. Winiarska, Błażej – M. Bogusławski, Filip – St. Jarniński, Doręba – K. Wojciechowski.
PREMIERA DN. 17 MARCA 1915.

DWIE BLIZNY. Reżyseria: Aleksander Zelwerowicz. (Grane razem z „Warszawianką" Wyspiańskiego w reż. Józefa Sosnowskiego)
Obsada: Kasztelanowa – J. Winiarska, Aniela – F. Krysińska, Wanda – M. Dulębianka, Tulski – A. Węgierko, Barski – A. Zelwerowicz, Figaszewska – St. Górska
PREMIERA DN. 17 WRZEŚNIA 1915.

DYLIŻANS. Reżyseria: Józef Sosnowski. Scenografia: Karol Frycz. Obsada: Fulgencjusz – A. Zelwerowicz, Pułkownik Ludmir – W. Kuncewicz, Filonek – M. Szobert, Rozaura – T. Krysińska, Eugenia – W. Tatarkiewiczówna, Maciuś – St. Jarniński, Nula – J. Bukowski, Nulina – St. Górska
PREMIERA DN. 15 GRUDNIA 1915.

DOŻYWOCIE. Reżyseria: Ludwik Solski. (Grane razem z „Miłością i loterią" wg Floriana w reżyserii Leona Schillera)
Obsada: Birbancki – W. Biegański, Doktór Hugo – W. Ziembiński, Orgon – E. Gasiński, Rózia – J. Janiczówna, Łatka – L. Solski, Rafał – B. Muszyński, Michał – J. Popławski, Filip – J. Bonecki.
PREMIERA DN. 30 KWIETNIA 1918.

ZEMSTA. Reżyseria: Aleksander Zelwerowicz. Scenografia: Wincenty Drabik.
Obsada: Cześnik – Aleksander Zelwerowicz, Klara – Maria Majdrowiczówna, Rejent – Wincenty Rapacki, Wacław – Aleksander Węgierko, Podstolina – Stanisława Słubicka, Papkin – Jerzy Leszczyński, Dyndalski – Józef Zieliński, Śmigalski – Józef Poremba, Perełka – Jerzy Bukowski, 1-szy murarz – Feliks Zbyszewski, 2-gi murarz – Tadeusz Chmielewski
PREMIERA DN. 1 LUTEGO 1919.

PAN JOWIALSKI. Reżyseria: Aleksander Zelwerowicz. Scenografia: Karol Frycz.
Obsada: Pan Jowialski – St. Stanisławski, Pani Jowialska – Z. Czaplińska, Szambelan – A. Zelwerowicz, Szambelanowa – St. Słubicka, Helena – M. Majdrowiczówna, Janusz – B. Samborski, Ludmir – J. Leszczyński, Wiktor – M. Maszyński, Lokaj – K. Ceremużyński.
PREMIERA DN. 27 LUTEGO 1923.

DAMY I HUZARY. Reżyseria: Aleksander Zelwerowicz. Dekoracje wg projektów Stanisława Noakowskiego.
Obsada: Major – K. Fabisiak, Rotmistrz – Wł. Grabowski, Edmund – M. Milecki, Kapelan – St. Stanisławski, Pani Orgonowa – St. Słubicka, Pani Dyndalska – J. Munclingrowa, Aniela – H. Sulima, Zofia – N. Świerczewska, Józia – Z. Jentysówna, Zuzia – Z. Niwińska, Fruzia – M. Karpowiczówna, Grzegorz – A. Socha, Rembo – T. Chmielewski.
PREMIERA DN. 17 LUTEGO 1934. WZNOWIENIA: DN. 19 MARCA 1935, DN. 16 CZERWCA 1935, DN. 3 MAJA 1937.

PAN JOWIALSKI. Reżyseria: Aleksander Zelwerowicz. Scenografia: Karol Frycz.
Obsada: Pan Jowialski – L. Solski, A. Dzwonkowski, Pani Jowialska – L. Bracka, Szambelan – A. Zelwerowicz, Szambelanowa – M. Ćwiklińska, L. Pancewicz-Leszczyńska, Helena – S. Stępniówna, Janusz – F. Dominiak, E. Kowalczyk, Ludmir – W. Gliński, Wiktor – Cz. Wołłejko, Służący – H. Małkowski.
PREMIERA DN. 16 PAŹDZIERNIKA 1948.

MĄŻ I ŻONA. Inscenizacja i reżyseria: Bohdan Korzeniewski. Scenografia: Zenobiusz Strzelecki.
Obsada: Elwira – J. Romanówna, Justysia – J. Karpińska-Kreczmarowa, Wacław – J. Kreczmar, M. Milecki, Alfred – W. Gliński, Cz. Wołłejko
PREMIERA DN. 28 PAŹDZIERNIKA 1949 NA SCENIE KAMERALNEJ

WYCHOWANKA. Reżyseria: Roman Zawistowski. Dekoracje: Andrzej Stopka. Kostiumy: Krystyna Horecka.
Obsada: Pan Morderski – Fr. Dominiak, Regina – L. Pancewicz-Leszczyńska, Pan Piotr – A. Kowalczyk, Zosia – M. Ciesielska, Paulina – R. Kossobudzka, Pan Wacław – M. Dmochowski, Pani Szczekalska – E. Drabik-Witkowska, Pan Hilary – A. Łoziński, Pan Zefiryn – T. Kondrat, Szymon – K. Pągowski, Michał – T. Dymek, Jan – E. Kowalczyk, Narcyz – Cz. Wołłejko, Marek – W. Nanowski, Hryńko Bajduła – W. Hańcza, I Tancecznik – Cz. Bogdański, II Tancecznik – A. Wiśniewski.
PREMIERA DN. 16 STYCZNIA 1959

ŚLUBY PANIEŃSKIE. Reżyseria: Roman Zawistowski. Scenografia: Andrzej Stopka.
Obsada: Pani Dobrójska – Z. Barwińska, L. Pancewicz-Leszczyńska, Radost – Z. Mrożewski, Aniela – A. Pawlicka, Klara – M. Ciesielska, Gustaw – K. Meres, Albin – Z. Latoszewski, Jan – K. Pągowski
PREMIERA DN. 17 PAŹDZIERNIKA 1959.

REWOLWER. Reżyseria: Maria Wiercińska. Scenografia: Janusz A. Krassowski.
Obsada: Baron Mortara – St. Jaśkiewicz, Pamela – Halina Czengery, Pavoli – E. Wichura, Barbi – J. Kobuszewski, Cezar Negri – W. Gliński, Mario – M. Gajda, Monti – S. Lindner, Otylda – A. Pawlicka, Klara Salvandor – M. Klejdysz, Paolo – T. Kondrat, Jakiś jegomość – Z. Bończa-Tomaszewski, Oficer – A. Sirko.
PREMIERA DN. 6 GRUDNIA 1962 NA SCENIE KAMERALNEJ.

PAN JOWIALSKI. Reżyseria: Jerzy Kreczmar. Scenografia: Stanisław Bąkowski.
Obsada: Pan Jowialski – M. Wyrzykowski, Pani Jowialska – A. Leszczyńska, Szambelan – Cz. Wołłejko, Szambelanowa – I. Eichlerówna(gość.), Helena – M. Włodarska, Janusz – J. Bylczyński, Ludmir – J: Machulski, Wiktor – S. Niwiński, Lokaj – T. Dymek.
PREMIERA DN. 5 PAŹDZIERNIKA 1967.

CIOTUNIA. Reżyseria: Joanna Koenig. Scenografia: Teresa Roszkowska.
Obsada: Alina – K. Królówna, Panna Małgorzata – J. Kreczmarowa, Flora – H. Zembrzuska, Edmund – J. Piwowarczyk, Zdzisław – A. Antkowiak, Szambelan Kawalerski – S. Jasiukiewicz, Jan – M. Borniński.
PREMIERA DN. 31 STYCZNIA 1970.

W programie wykorzystano projekty kostiumów

JANA POLEWKI

Reprodukcje barwne wykonał *Leon Myszkowski*

Zdjęcia dokumentalne pochodzą ze zbiorów Państw. Instytutu Sztuki PAN oraz Muzeum Teatralnego w Warszawie. Reprodukcje wykonali *Tadeusz Kaźmierski* i *Leon Myszkowski.*

W cytowanych tekstach zachowano pisownię i interpunkcję oryginałów.

Aforyzmy zamieszczone w programie zaczerpnięto z *Zapisków starucha* Aleksandra Fredry.

Redaktor programu

ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI

Opracowanie graficzne

ZENON JANUSZEWSKI

Redaktor techniczny

WŁODZIMIERZ GRAJEWSKI

SEZON 1982-1983

WYDAWNICTWO TEATRU POLSKIEGO W WARSZAWIE

Cena zł 40,–

Łódzkie Zakłady Graficzne. Zam. 261/1104/83. Nakład 20000. M-58